



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Post- i transhumanistyczne wizje człowieka we francuskojęzycznej fantastyce: tradycyjnej i “nowej”

Author: Katarzyna Gadomska

Citation style: Gadomska Katarzyna. (2014). Post- i transhumanistyczne wizje człowieka we francuskojęzycznej fantastyce: tradycyjnej i “nowej” W: J. Tymieniecka-Suchanek (red.), “Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. T. 1, Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny” (s. 184-193). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Post- i transhumanistyczne wizje człowieka we francuskojęzycznej fantastyce: tradycyjnej i „nowej”

KATARZYNA GADOMSKA

Uniwersytet Śląski, Katowice

Posthumanizm kwestionujący dotychczasowe *status quo* człowieka, jego homocentryzm, znajduje swe odzwierciedlenie w kulturze i literaturze współczesnej, nie tylko „wysokiej”, ale również „popularnej”. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie wybranych post- i transhumanistycznych wizji człowieka w jednym z gatunków literatury popularnej: we francuskojęzycznej fantastyce tradycyjnej i „nowej”. Przed przystąpieniem do analiz wydaje się niezbędne doprecyzowanie terminów „fantastyka” i „nowa fantastyka”, które będą używane w dalszej części pracy.

Fantastyka, odpowiadająca francuskiemu pojęciu « *le fantastique* », obejmuje grupę tekstów klasycznych, tradycyjnych, dziewiętnastowiecznych, w których końcowa, todorowska¹ niepewność co do interpretacji przedstawionych wydarzeń, wahanie czytelnika między nadnaturalnym a racjonalnym wymiarem utworu jest jednym z najważniejszych kryteriów genologicznych. Zgodnie zaś z teorią Rogera Caillois², fantastyka rozwija na ogół jeden z dwunastu emblematycznych dla niej motywów, takich jak: pakt z diabłem; udręczona dusza, która by odnaleźć spokój, wymaga spełnienia jakiegoś uczynku; zjawa skazana na wieczną tułaczkę; śmierć, która jako osoba pojawia się pomiędzy żyjącymi; niewidzialna, nieokreślona rzecz, która szkodzi lub zabija; wampiry zapew-

¹ Por. Tz. TODOROV: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970. Według Todorova, to końcowe wahanie (*hésitation*) czytelnika między nadnaturalną a racjonalną interpretacją przedstawionych w tekście wydarzeń przesądza o tym, czy ów tekst jest fantastyką. Fantastyka trwa tak długo, jak długo utrzymuje się stan wahania czytelnika. Zniknięcie wahania i wybór jednej z interpretacji decydują o przesunięciu tekstu do innej kategorii genologicznej: do cudowności (*merveilleux*) lub do horroru (*étrange*).

² R. CAILLOIS: *Préface*. In: IDEM: *Fantastique. Soixante récits de terreur*. Paris, Club français du livre, 1958, s. 9.

niające sobie nieśmiertelność poprzez wysysanie ludzkiej krwi; statua, manekin, automat, który nagle ożywa i zdobywa przerażającą samodzielność; klątwa czarownika; kobieta-duch uwodzicielska i niebezpieczna; przenikanie się jawy i snu; pokój, dom, ulica wymazane z przestrzeni; wreszcie, zatrzymanie lub powtórzenie sekwencji czasowej. Można łatwo zauważyć, iż znaczenie terminu „fantastyka” we francuskojęzycznej teorii literatury jest więc odmienne od jego sensu w ujęciu polskojęzycznych teorii literaturoznawczych: w przypadku pierwszym fantastyka staje się bliska niezwykłości, literaturze grozy bądź opowieściom z dreszczykiem, w przypadku drugim pojęcie to ma szersze znaczenie i nierzadko obejmuje również fantastykę naukową czy *fantasy*. W niniejszym artykule określenie „fantastyka” będzie używane w rozumieniu krytyki francuskojęzycznej, czyli w znaczeniu zawężonym.

W tytule tego tekstu pojawia się sformułowanie „nowa fantastyka”, które także zasługuje na kilka słów komentarza. Jest to, ciągle według teoretyków francuskojęzycznych, współczesna (dwudziestowieczna i późniejsza) odmiana gatunku, która modyfikuje, odnawia, ożywia nieco skostniałą formę dziewiętnastowieczną na poziomie semantycznym oraz formalnym.

W obydwu nurtach fantastyki francuskojęzycznej pojawiają się post- i transhumanistyczne obrazy człowieka, które zostaną przedstawione w dalszej części artykułu.

Fantastyka dziewiętnastowieczna opiera się na przekraczaniu rozmaitych tabu i na transgresjach wszelkiego rodzaju. Nie jest więc zaskakujące, że wizja człowieczeństwa wykracza w tym gatunku poza tradycyjny obraz człowieka. Niektóre z najbardziej popularnych motywów fantastycznych są nośnikami transgresyjnych wizji człowieczeństwa. Jako przykłady mogą posłużyć tu: motyw wampira – istoty potężniejszej niż człowiek, niepodlegającej immanentnym ograniczeniom kondycji ludzkiej, takim jak: starzenie się, śmierć, choroby; motyw wilkołaka lub, bardziej ogólnie, bestii fantastycznej, czyli hybrydy człowieka i zwierzęcia łączącej najbardziej wyjątkowe cechy obydwu tych bytów; podobnie hybryda człowieka i rośliny, najczęściej krwiożerczej i niebezpiecznej; wreszcie, różnorakie wariacje motywu ożywionej statuy, lalki, manekina lub androida³, mówiąc krótko – nadczłowieka wyróżniającego się perfekcją.

Należy tutaj przypomnieć, że według Joëla Malrieu⁴, fantastyka opiera się na konfrontacji dwóch podstawowych aktantów⁵: postaci⁶ (ludzkiej, bohatera, protagonisty) i fenomenu⁷ (elementu o charakterze nadnaturalnym zakłócającej-

³ Motyw ten częściej jest utożsamiany z literaturą fantastycznonaukową (*science-fiction*) niż z fantastyką (*fantastique*), ale również w tej ostatniej można znaleźć utwory, które eksplouują ten temat.

⁴ J. MALRIEU: *Le fantastique*. Paris, Hachette, 1992.

⁵ W rozumieniu Greimasa. Por. A. GREIMAS: *La sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966.

⁶ Malrieu używa terminu «*personnage*». Por. J. MALRIEU: *Le fantastique...*, s. 52–74.

⁷ Malrieu posługuje się terminem «*phénomène*». Por. ibidem, s. 81–110.

go porządek diegezy). Jednakże, w przypadku wspomnianych motywów transgresyjnych wizji człowieka ma miejsce połączenie tych dwóch aktantów w jeden, nazywany przez Malrieu postacią-fenomenem⁸. W konsekwencji, zjawisko fantastyczne jest tutaj zinterioryzowane, czyli uwewnętrznione, człowiek zaś staje się ogniskiem fantastyczności i, jednocześnie, nośnikiem transgresji.

Motyw likantropii, czyli wilkołactwa, jest jednym z najstarszych transgresyjnych tematów fantastycznych. W literaturze francuskiej metamorfoza człowieka w zwierzę, najczęściej wilka, ale również w niedźwiedzia, kota, panterę, węża, pajaka⁹, pojawia się już w literaturze średniowiecznej – w *Lais* Marie de France. W fantastyce dziewiętnastowiecznej temat wilkołaka rozwija się szczególnie pod koniec XIX wieku, co łączy się m.in. z popularnością, jaką cieszy się teoria Karola Darwina. Obawy przed zwierzęcą częścią natury ludzkiej, a także przed końcem ery panowania człowieka i ewolucyjnym nadejściem jego następcy obdarzonego wyjątkowymi cechami, znajdują swój wyraz w fantastyce, m.in. w motywie likantropii.

Lokis (1869) Prospera Mérimée stanowi klasyczny już przykład wykorzystania tego tematu. Postacią-fenomenem jest w opowiadaniu litewski arystokrata, hrabia Szemiota łączący w sobie dwa pozostające w opozycji pierwiastki: ludzki i zwierzęcy, obdarzony darem metamorfozy w niedźwiedzia. Dualizm cechujący naturę mężczyzny ujawnia się już w wyglądzie zewnętrznym, który zdradza ślady podwójnego dziedzictwa. Jako syn pięknej arystokratki hrabia jest przystojnym mężczyzną, salonowym bywalcem, który podoba się kobietom. Jednakże, ojcem Szemiota był prawdopodobnie niedźwiedź, po którym hrabia odziedziczył nadludzką posturę i siłę fizyczną, wąskie czoło i zbyt zbliżone do siebie oczy, wreszcie, niepokojące, dzikie spojrzenie. Podobnie, psychika, wnętrze Szemiota jest również złożone i pełne sprzeczności. Z jednej strony hrabia jest erudyta znającym kilka języków, lubiącym ponad wszystko lekturę, posiadającym wiedzę z dziedzin tak zróżnicowanych, jak: literatura, metafizyka, historia, fizjologia, medycyna, filozofia. Z drugiej strony Szemiota wspina się po drzewach niczym zwierzę, lubi nocne włóczęgi po lesie, budzi strach w koniach i psach¹⁰.

Ta hybrydyczność natury hrabiego ma niewątpliwe zalety: obdarzony niezwykłą siłą, doskonałą kondycją fizyczną, odwagą oraz wyjątkowymi przymio-

⁸ Malrieu tworzy pojęcie «*personnage-phénomène*». Por. ibidem, s. 81.

⁹ Por. E. PETOIA: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od Antyku do współczesności*. Kraków, Universitas, 2004, s. 283–285.

¹⁰ „Technika wizji pośredniej” jest jedną z najstarszych technik pisarskich używanych w fantastyce w celu progresywnego budowania napięcia i wprowadzania w kadr realny zjawiska nadnaturalnego. Polega ona na tym, że to zwierzęta jako pierwsze odbierają sygnały obecności nadnaturalnego, niezwykłego fenomenu. Por. K. GADOMSKA: *La prose néofantastique d'expression française aux XX^e et XXI^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012, s. 232–234.

tami umysłu Szemiot wydaje się uosabiać nadczłowieka przewyższającego „zwykłych” ludzi pod każdym względem. On sam również postrzega siebie w taki właśnie sposób. Znamienna jest w tym kontekście dyskusja filozoficzna, jaką prowadzi hrabia z profesorem Wittenbachem. Arystokrata zastanawia się, czy jeśli nagle przyjdzie mu do głowy myśl, by zabić człowieka, bez jakiegokolwiek racjonalnego powodu, będzie mógł ulec temu impulsowi. Jedyne argumenty przeciw, który hrabia wysuwa, to działanie jego rozumu, woli wystarczającej, być może, do odsunięcia tej myśli. Profesor Wittenbach jest zaszokowany, że Szemiot nie odwołuje się do zasad moralnych, społecznych czy religijnych rządzących społeczeństwem:

Próbowałem mówić mu o naszych obowiązkach człowieka i chrześcijanina, o konieczności naśladowania rycerzy Pisma Świętego zawsze gotowych do walki; wreszcie pokazałem mu, iż walcząc bez przerwy z naszymi pokusami, nabywamy nowych sił, aby je osłabić i zdominować. Udało mi się jedynie, obawiam się, zmusić go [hrabiego – K.G.] do milczenia, ale nie wydawał się wcale przekonany¹¹.

Hrabia przywodzi na myśl nadczłowieka nietzscheańskiego, który nie chce być ograniczony żadnymi normami, który odrzuca ideę Boga, by osiągnąć wyższy etap rozwoju, stan postludzki. Dramatyczne zakończenie noweli Mérimée wskazuje na to, że Szemiot, niepodatny na argumenty Profesora Wittenbacha, ostatecznie zerwał z zasadami moralnymi i religijnymi i zaspokoił żądzę krwi wynikającą ze zwierzęcej części jego natury. Młoda hrabina Szemiot zostaje znaleziona w swej sypialni martwa na skutek ran i pogryzień zadanych, jak się wydaje, przez duże i silne zwierzę. Tej samej nocy hrabia znika bez śladu. Profesor Wittenbach podejrzewa, że Szemiot przemienił się w niedźwiedzia i znalazł schronienie w mateczniku litewskiej puszczy.

Hybrydyczna natura bohatera, jego aspekt postludzki pozwalający mu na przekroczenie wszelkich ograniczeń przyniosły jedynie śmierć i cierpienie bliskiej mu osobie oraz spowodowały jego osobisty upadek, to jest regresję do poziomu zwierzęcia.

W fantastyce nowej również możliwe jest odszukanie podobnych motywów przedstawiających niepokojące hybrydyczne wizje człowieka i innego bytu, naturalnego lub sztucznego. Główna bohaterka *Aurory* Alaina Dorémieux jest niezwykłą kobietą, której tajemnicę poznaje młody mężczyzna Wilfried, płacąc przy tym najwyższą cenę, cenę swego życia. Wilfried zakochuje się bez pamięci w Aurorze, swej pięknej sąsiadce. Kobieta ma wielu adoratorów, jednakże nikt nigdy nie widział żadnego z nich po raz drugi. Aurora staje się prawdziwą

¹¹ P. MERIMEE: *Lokis*. In: *Grande anthologie du fantastique*. Réd. J. GOIMARD, R. STRAGILIATI. Paris, Omnibus, 1996, s. 145. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z pozycji obcojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki artykułu.

obsesją Wilfrieda, który myśli o niej w dzień i śni w nocy. Jedno z jego marzeń sennych przeradza się jednak w koszmar, który przepowiada czekający go los:

Śnił o Aurorze przychodzącej ku niemu, nagiej i białej w półmroku pokoju, który skąpała światłem swego ciała. Kładła się obok niego, podczas gdy on zmniejszał się, stawał się miniaturowy, zredukowany do rozmiarów muszki pochłanianej przez góry jej ciała, wspinał się między jej piersiami, prześlizgiwał się wzdłuż brzucha, wędrował poprzez trójkątny i dziki las, aż do mrocznej jaskini, która ziała, uchylając krwistoczerwone ściany, by go schwytać¹².

Scena ta przywołuje na myśl niektóre obrazy Salvadora Dali¹³, który przedstawiał podczas aktu miłosnego mężczyznę jako istotę mikroskopijną pożeranego przez kobietę-modliszkę, znacznie od niego większą. W naturze samica modliszki, duża i brunatna, odżywia się wyłącznie żywymi istotami, w tym samcami własnego gatunku pożieranymi podczas kopulacji. Aurora przypomina modliszkę już z wyglądu: wzrostem przewyższa większość swoich kochanków, jej włosy mają kolor brunatny, posiada też atrybuty charakterystyczne dla drapieżników: duże zęby, a także długie i ostre paznokcie.

Pewnej nocy koszmarny sen Wilfrieda staje się rzeczywistością. Aurora zaprasza go do siebie, prosi go, by się rozebrał, a potem zaczyna powoli rozbierać się sama. Widząc ją nagą, mężczyzna domyśla się – niestety zbyt późno – co spotyka nieostrożnych kochanków Aurory. Próbuje uciec, lecz ona zbliża się do niego triumfująca i niebezpieczna:

Cofnął się, potykając o na wpół rozpuszczone, jakby po działaniu jakiegoś kwasu, ludzkie kości, którymi był usiany cały pokój; i zobaczył pulsującą, kurczącą się, jakby obdarzoną autonomicznym życiem jamę koloru czerwono-cyklamenowego, o wilgotnych ścianach, która rozwierała się na środku brzucha jak gigantyczne usta, jak rana. Zanim rozpoczęło się pochłanianie, Wilfried zrozumiał, jaki był los kochanków Aurory. Miała ona układ pokarmowy podobny do jakiejś mięsożernej rośliny¹⁴.

Obraz Aurory w analizowanej noweli przekracza więc po raz kolejny, i to w sposób bardzo złożony, tradycyjną wizję człowieczeństwa: bohaterka nie tylko jest kobietą-modliszką, ale też kobietą-krwiożerczą rośliną. Ta hybryda trzech gatunków: ludzkiego, zwierzęcego i roślinnego, wyróżnia się dość specyficzną anatomią. Posiada otwór gębowy umieszczony na brzuchu i spełniający skomplikowane funkcje następujących układów biologicznych: pokarmowe-

¹² A. DOREMIEUX: *Aurora*. In: *Grande anthologie du fantastique...*, s. 199.

¹³ Np. *Gala i Angelus*, *Pamięć kobiety-dziecka*, *Twarz wielkiego masturbatora*, *Ostatnie dni wiosny* etc.

¹⁴ A. DOREMIEUX: *Aurora...*, s. 205.

go, gdyż tymi gigantycznymi ustami Aurora pochłania swą ludzką zdobycz; wydalniczego, bo tym właśnie otworem są wydalane na zewnątrz niestrawione kości; wreszcie, jest to także układ płciowy – akt pożerania zdobyczy, zawsze młodych i przystojnych mężczyzn, jest poprzedzony czynnościami o charakterze seksualnym, a samo pochłanianie ofiar wydaje się dostarczać Aurorze również wrażeń sensualnych.

Także opis tego otworu przypomina opis waginy, można nawet pokusić się o interpretację, że Dorémieux czerpie z mitu, folklorystycznego i literackiego, *vagina dentata*. Przypomnijmy, że jest on znany we wszystkich kulturach: amerykańskiej (Ameryka Południowa i Północna), euroazjatyckiej, afrykańskiej. Według niego, wagina niektórych kobiet byłaby wyposażona w zęby, a motywy pożerania wiązałyby się z motywami seksualnymi. Mężczyźni uprawiający seks z takimi kobietami ryzykowaliby utratę penisa¹⁵. Eric Neumann cytuje jedną z wersji mitu związaną z kultem bogini płodności zwanej Wielką Matką¹⁶: „Bohaterem jest mężczyzna, który zwycięża Wielką Matkę, łamiąc zęby w jej waginie i, w ten sposób, czyniąc ją kobietą”¹⁷. François Delpech zaś wymienia jego zdaniem niezbędne składniki mitu, a mianowicie: „Przykrą właściwość fizyczną niektórych kobiet, to jest obecność zębów w ich waginach, fakt, iż odżywiają się za pomocą narządów płciowych, a nie ust, wreszcie ich złowieszczą skłonność do pożerania męskich organów płciowych ich kochanków”¹⁸. Aurora wpisuje się w ten mityczny schemat z jedną modyfikacją: pożera nie tylko męskie organy płciowe, ale kochanków niemalże w całości. Ten swoisty kanibalizm, stanowiący transgresję *par excellence* wszelkich ludzkich tabu, uwypukla jeszcze bardziej postludzką wizję bohaterki.

Zarówno hrabia Szemiot, bohater klasycznej noweli *Lokis*, jak i Aurora, postać z opowiadania współczesnego, stanowią hybrydy człowieka i innego gatunku biologicznego, hybrydy, które narodziły się w sposób tajemniczy i niewytłumaczalny. Ich aspekt posthumanistyczny nie jest więc związany z użyciem nauki czy techniki ingerujących w obraz człowieka. Jednakże, wizje transhumanistyczne istoty ludzkiej też nie są fantastyczne, klasycznej¹⁹ i nowej, obce.

¹⁵ Można tu zauważyć, według Lederera, rodzaj fantazmu gynofobicznego wyrażającego lęk przed kastracją lub też obawę przed żeńskimi organami płciowymi, a przypomnijmy, że te dwie fobie są, zdaniem Freuda, powszechne u mężczyzn. Por. W. LEDERER: *Gynophobia ou la peur des femmes*. Paris, Payot, 1970, s. 44.

¹⁶ Wielka Matka jest identyfikowana z egipską Izydą, śródziemnomorskimi: Kybele, Demeter, Persefoną, Dianą, Gają, Wenus, lub z germańsko-nordyckimi: Terra Mater, Frigg.

¹⁷ E. NEUMANN: *The Great Mother*. Princeton, Princeton University, 1955, s. 168.

¹⁸ F. DELPECH: *Le vagin denté: variantes ibériques*. In: *Des monstres...* Ecole Normale Supérieure de Fontenay-Saint Cloud, 1999, s. 13.

¹⁹ Motyw człowieka-androida (maszyny, automatu, sztucznego tworu) jest wykorzystany m.in. w następujących tekstach dziewiętnastowiecznych: *Izabela z Egiptu* (1812) Ludwiga Achima von Arnim, *Frankenstein albo współczesny Prometeusz* (1818) Mary Shelley. Patrz też przyp. 3 i 22.

Ciekawy przypadek transhumanistycznego obrazu kobiety przynosi współczesne opowiadanie *Historia A* autorstwa Jean-Pierre'a Bours'a. Intertekstualne relacje noweli Bours'a z erotyczną powieścią Pauline Réage *Historia O* (1945) oraz z koncepcją kobiety widoczną w tekstach markiza de Sade nie pozostawiają żadnych wątpliwości. Podobnie jak bohaterka powieści Réage, protagonista Bours'a, Piotr, rozpoczyna życie w zamkniętej społeczności zwanej Zakonem i rządzącej się swoistymi zasadami, których należy przestrzegać. Celem członków Zakonu, nazywanych Mnichami lub Braćmi, jest hedonistyczna akumulacja przyjemności wszelkiego typu. Piją więc najlepsze wina, zażywają rozkoszy kulinarnych, nie muszą pracować, a Fort, w którym mieszkają, jest wygodnym, komfortowym miejscem. Przede wszystkim zaś członkowie Zakonu oddają się rozkoszom cielesnym, których doświadczają dzięki obecności w Forcie pięknych i młodych kobiet zobligowanych do spełniania każdego kaprysu mnichów. Istnieją jednak dwa zakazy, których należy przestrzegać w relacjach z kobietami: nie wolno żadnej z nich obdarzyć miłością, a także zakazane jest rozczłonkowanie, masakrowanie ich ciał.

Narrator opowiadania, Piotr, korzysta w pełni z życia w Forcie, lecz z upływem czasu zauważa swoje nadmierne i niezgodne z obowiązującymi regułami przywiązanie do jednej z dziewcząt imieniem A. Jej klasyczna uroda oraz perfekcja mają w sobie coś niepokojąco nieludzkiego: A jest „młodą blondynką w sposób tak oczywisty doskonałą, że naznaczoną czymś nierealnym”²⁰. Również zachowanie A, jej niezwykle łagodność, pogoda ducha i uległość, czynią z niej kobietę idealną, a zarazem skłaniają Piotra do refleksji nad prawdziwą tożsamością dziewczyny. Wiedziony niewytłumaczalnym przeczuciem mężczyzna postanawia naruszyć drugi z zakazów obowiązujących w Forcie. Podczas aktu miłosnego kaleczy skórę A nożem, dziurawi jej doskonałe ciało, tnie je na kawałki i dzięki temu odkrywa prawdę o idealnie pięknych kobietach zamieszkujących Fort:

odkrywam całość nieskończenie złożoną ze zintegrowanych obwodów, elektrod i cienkich drucików rozmieszczonych we wszystkich kierunkach i łączących się we wszystkich miejscach, z przewodów, w których są osadzone kulki wolframowe; jest to cudowna zabawka złożona ze sprzężonych elementów, z diodowych cewek i z baterii na tranzystorach. Badam głębiej, by odkryć, że to, co spełnia funkcję serca, to ebonitowe pudełko z następującym napisem: GLX-2500093002-GN²¹.

Idealna kobieta okazuje się więc androidem: robotem o doskonałym, sztucznym ciele skonstruowanym i wymyślonym, by służyć mężczyźnie, spełniając wszelkie jego seksualne zachcianki. Pełne uległości zachowanie A, które

²⁰ J.-P. BOURS: *Histoire d'A*. In: IDEM: *Celui qui pourrissait*. Verviers, Marabout, 1977, s. 51.

²¹ Ibidem, s. 61.

tak podoba się Piotrowi, oraz jej reakcje, również podczas aktu seksualnego, nie są niczym więcej niż perfekcyjną realizacją zaprogramowanej uprzednio maszyny. A sama kwestia perfekcji sztucznego tworu nawiązuje do wielokrotnie eksploatowanego we współczesnej literaturze fantastycznonaukowej motywu doskonałości robotów czy maszyn, które wydają się nawet, pod pewnymi względami, przewyższać swego twórcę, człowieka.

Warto podkreślić, że sam temat relacji miłosnych między człowiekiem a istotą stworzoną sztucznie, najczęściej kobietą-automatem, statua, maszyną, nie jest czymś nowym w fantastyce. Pojawia się on już w klasycznych tekstach dziewiętnastowiecznych²². Wizja transhumanistycznej kobiety Bours'a jest niewątpliwie odważniejsza od jej odpowiedników z XIX wieku. Nawiązując do wspomnianego już wcześniej tekstu Réage, autor uwypukla seksualny charakter kobiety-androida oraz łamie rozliczne tabu, opisując przeróżne perwersje i dewiacje seksualne (stosunki sadomasochistyczne, seks grupowy), jakim oddają się Mnisi z Fortu, wykorzystując stworzone specjalnie do tego celu kobiety-maszyny.

Oprócz niewątpliwej inspiracji powieścią Réage Bours, tworząc koncepcję transhumanistycznej kobiety, pozostawał też pod wpływem markiza de Sade i jego wizji kobiety-lalki. Należy przypomnieć, że, według de Sade'a, w zamkniętej przestrzeni buduaru lub sypialni to mężczyzna, nazywany Panem (*maître*), przygotowuje fantazmatyczne scenariusze, rozdaje role i rozkazuje kobiecie, która musi mu się bezwzględnie podporządkować oraz spełniać wszystkie jego kaprysy. W tej koncepcji kobietę sprowadza się do roli seksualnej zabawki, lalki (*poupée*), by użyć terminu samego de Sade'a, seks zaś stanowi potwierdzenie męskiej dominacji, władzy absolutnej mężczyzny nad kobietą. Tym samym, kobieta-lalka u de Sade'a przestaje być postrzegana jako istota ludzka, jest jedynie przedmiotem, instrumentem służącym do realizacji męskich fantazji. Czerpiąc z tekstów²³ i swoistej filozofii markiza de Sade, Bours wyraża w sposób dosłowny to, co u de Sade'a pozostawało w wymiarze bardziej symbolicznym: kobieta z opowiadania Bours'a nie jest jedynie uprzedmiotowiona, ona naprawdę JEST przedmiotem. A nie jest człowiekiem, JEST humanoidalną lalką, która nie wie, co to zmęczenie, choroby, ból, starzenie się, śmierć biologiczna. Z jednej strony jej transhumanistyczna kondycja, jej perfekcja wynoszą ją na piedestał, ponad swego stwórcę. Z drugiej strony jest ona pozbawiona ludzkich uczuć, nie zna miłości, przywiązania, przyjaźni, co skutkuje

²² Np.: *Melluck Marie Blainville* (1812) Ludwiga Achima von Arnim, *Piaskun* (1817) E.T.A. Hoffmanna, *Panna de la Choupillère* (1832) Jacques'a Bouchera de Perthes, *Magik* (1837) Alfonsa Esquirosa, *Ewa Przyszłości* (1886) Auguste'a de Villiers de l'Isle-Adam.

²³ Por. *Filozofia w buduarze, Justyna albo niedole cnoty* de Sade'a. Inspiracja Bours'a *Justyną...* jest widoczna również na poziomie komponentu semantycznego: w obu tekstach akcja rozgrywa się w środowisku pozbawionych zasad moralnych mnichów, którzy poddają kobiety (u Sade'a istoty ludzkie, u Bours'a kobiety-androidy) perwersyjnym praktykom seksualnym.

tym, że nie jest traktowana na równi z człowiekiem: mnisi z noweli Bours'a nie szanują jej i nie przypisują jej elementarnego prawa do godności. Jej transhumanizm powoduje zatem, iż istota ta, na pozór jedynie doskonała, zajmuje ambiwalentną pozycję w zmaskulinizowanym społeczeństwie.

Reasumując przedstawione rozważania na temat post- i transhumanistycznych wizji człowieka w tradycyjnej i nowej francuskojęzycznej fantastyce, należy podkreślić, że gatunek ten jest w sposób nierozzerwalny związany – szczególnie na poziomie motywów i toposów – z transgresyjną wizją człowieczeństwa. Wszelkie tabu dotyczące obrazu człowieka są w fantastyce zakwestionowane i przekroczone. Postać-fenomen jest zarazem nośnikiem fantastyczności oraz transgresji pojęcia człowieczeństwa. Hybrydyczne wizje człowieka i innych bytów, naturalnych i sztucznych, są charakterystyczne dla analizowanego gatunku i, niejednokrotnie, nie są pozbawione pewnego aspektu monstrualności – fizycznej (motyw *vagina dentata*) lub/i mentalnej. Często sposób ich przedstawienia łączy się z niektórymi koncepcjami filozoficznymi (de Sade, Nietzsche) odnoszącymi się do pojęć post- i transczłowieczeństwa. Wreszcie, co należy szczególnie uwypuklić, w fantastyce tradycyjnej i nowej przekroczenie humanistycznych granic i osiągnięcie stanu post- lub transhumanistycznego staje się źródłem cierpienia, a także końcowego upadku bądź samego bohatera, bądź osób z jego najbliższego otoczenia.

Катажина Гадомска

Пост- и трансгуманное видение человека во франкоязычной фантастике: традиционной и «новой»

Резюме

В настоящей статье рассматривается пост- и трансгуманное видение человека в традиционной и новой франкоязычной фантастике (П. Мериме, А. Доремье, Ж.-П. Бур). Фантастика как жанр выходит за традиционный образ человека и связанные с ним разные табу. Популярные фантастические мотивы (напр. мотив вурдалака, фантастического чудовища, андроида) являются носителями пост- и трансгуманного видения человечества. Гибриды человека и других форм естественного бытия (таких, как растения и животные), а также искусственных (таких, как машины) всегда приобретают в фантастике определенный аспект как физической monstrуальности (анализируемый мотив *vagina dentata*), так и ментальной. В традиционной и новой фантастике это преступление гуманных границ приводит к страданию, упадку главного героя или лиц, связанных с ним.

Ключевые слова: фантастическая литература, человеческое существо, животное, растение, женщина, зверюга, андроид, *vagina dentata*

Katarzyna Gadomska

Post and transhumanistic visions of the human being
in the fantastic French literature: traditional and “new”

S u m m a r y

This article discusses the post and transhumanistic visions of man in the fantastic French-speaking literature, traditional and new (short stories by P. Mérimée, A. Dorémieux, J.-P. Bours). The fantastic literature as a genre surpasses the traditional image of human being and taboos associated with him. There are the most popular fantastic topics (for example the werewolf theme, the theme of fantastic beast, of android) which express the post and transhumanistic images of humanity. The hybrid visions of human being and other entity, natural (as plants and animals) and artificial (as machines), have always a some aspect of physical and mental monstrosity. In fantastic literature (traditional or new), the transgression of humanistic limits causes the suffering of the hero and his milieu.

K e y w o r d s: fantastic literature, human being, animal, plant, woman, beast, android, *vagina dentata*